

<https://helda.helsinki.fi>

---

## Tekijyys ja poliittiset suhdanteet : Vaclav Havelin näytelmät Pohjoismaissa

Koski, Pirkko

2016

---

Koski , P 2016 , ' Tekijyys ja poliittiset suhdanteet : Vaclav Havelin näytelmät Pohjoismaissa  
' , Näyttämö & tutkimus , Vuosikerta. 6 , Sivut 157-180 .

---

<http://hdl.handle.net/10138/229737>

---

publishedVersion

---

*Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.*

*This is an electronic reprint of the original article.*

*This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.*

*Please cite the original version.*

Pirkko Koski



# Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa

## Tiivistelmä

*Tekijyys ja poliittiset suhdanteet: Vačlav Havelin näytelmät Pohjoismaissa* tarkastelee Havelin näytelmiä ja niiden tulkintoja painottaen kahta ajankohtaa: vuosia Prahan kevään ympärillä sekä ajanjaksoa 1970-luvun lopulta 1980-luvun alkuvuosiin, kun Havelin teokset oli hänen kotimaassaan kielletty ja Pohjoismaissa tunnettiin hänen vangitsemisensä. Kunkin esitysjan ja -paikan yhteiskunnallinen ilmapiiri on vaikuttanut teosten esitysten vastaanottoon tavallista vahvemmin. Havelin tuotannon poliittista merkitystä on mahdoton sivuuttaa, mutta hänen näytelmiensä tarkastelukulman sijoittuminen yksilöihin sekä ironinen kieli ja absurdit tilanteet antavat poliittisille tulkinnoille liikkumavaraa, samoin mahdollisuuksia hyödyntää näytelmiä eri tavoin esityskulttuurin ideologisten rintamien mukaan.

Kun *Puutarhajuhla* esitettiin Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1966, Havelin näytelmä liitettiin itäeurooppalaiseen absurdismiin paljolti Martin Esslinin teoksen absurdia koskevan määrittelyn mukaisesti. Vuonna 1978 Suomen Kansallisteatteri esitti kaksi Havelin näytelmää (*Vernizáz* ja *Audience*) nimellä *Vastaanotto* paljolti samassa hengessä. Kun samat näytelmät ja kolmantena *Protest* esitettiin Dramatenissa Tukholmassa, esitykset liitettiin pikemmin Tšekkoslovakian poliittiseen tilanteeseen kuin teatteriin tai esitysmaahan. Vastaanotto eri maissa kuvastaa sekä teatteriin liittyviä käsityksiä että kunkin esityksensä virallista asennetta siihen, miten kirjailijaa kohdeltiin Tšekkoslovakian poliittisessa tilanteessa.

## Abstract

*Authorship and political conditions: Vačlav Havel's plays in the Nordic countries* examines Havel's standing in the Nordic countries, emphasizing two windows: the time around the Prague Spring, and the last years of the 1970s and first years of the 1980s, when the author's works had been banned in his home country and it was general knowledge that he was in prison. Contextual factors had a very central role in the reception of staged productions. The political significance of Havel's plays cannot be overlooked. However, his plays focus our attention on individuals in the society, the language is ironic and the situations are absurd, which leaves the plays open to political interpretations and different ways to position the play in relation to the ideological fronts of the surrounding society.

At the time of the 1966 premiere of *The Garden Party*, Havel was associated with East European Absurdism, which was largely due to Martin Esslin's book that defined the absurd. In 1978, the Finnish National Theatre produced still in this spirit two of Havel's plays (*Vernizáz* and *Audience*) under one title, *Reception (Vastaanotto)*. When two years later, these plays and *Protest* were staged at the Swedish national theatre, Dramaten,

there was a growing tendency to link the productions with Czechoslovak politics rather than the theatre or Sweden. The reception in different countries mirrors both theatrical trends and each country's ruling political attitudes to Havel's situation in Czechoslovakia.

Tarkastelen Vaclav Havelin näytelmien pohjoismaisia esityksiä ja niiden välittämiä teatterikäsitteitä, esteettisiä painotuksia, arvoja ja poliittista ilmastoa. Havelia koskevat asenteet ja hänen asemansa Tšekkoslovakiassa ovat osa tätä tarkastelua. Pyrin osoittamaan, että teatteri on väistämättä sidoksissa yhteiskunnalliseen kontekstiinsä ja voi halutessaan vaikuttaa ympärillä käytävään keskusteluun. Teatterissa esteettinenkin voi politisoitua tekijöiden tahdosta tai tavoitteista riippumatta, mutta esteettiset ratkaisut voivat myös jäädä poliittisten ennako-oletusten jalkoihin. Näin erityisesti tapahtuu, kun näytelmän kirjoittaja on Havelin tapaan yleisesti tunnettu julkisuuden henkilö ja hänen työhönsä on liitetty voimakkaita esteettisiä ja ideologisia näkemyksiä.

Ensimmäinen kiinnostus Vaclav Havelin näytelmiä kohtaan Pohjoismaissa ajoittuu 1960-luvun puoliväliin eli Itä-Euroopan maiden uuden draaman menestysvuosiin ja Tšekkoslovakian poliittisen ilmapiirin vapautumiseen, joka osoittautui lyhytaikaiseksi tankkien vyöryessä maahan elokuussa 1968. Havelin esikoisnäytelmä *Puutarhahuhla* (*Zahradní slavnost*) esitettiin vuonna 1966 pohjoismaisena kantaesityksenä Tampereen Työväen Teatterissa (TTT), ja seuraavina vuosina se ja muutamia muita varhaisia näytelmiä nähtiin kaikissa Pohjoismaissa. Tšekkoslovakian miehityksen ja maan toisinajattelijoiden vangitsemisten jälkeen 1970-luvun alussa Havelin tekstit katosivat ohjelmistoista, mutta poliittisen tilanteen varjossa syntyi kuitenkin uusia näytelmiä ja ne levisivät eri teitä Länteen. Vuodesta 1978 lähtien viiden vuoden aikana Pohjoismaissa nähtiin noin viisitoista Havelin näytelmien ensi-iltaa, ja 1980-luvun taite erottuukin erityisen suosion kautena. Amenteet olivat nyt toiset, kirjailija oli tunnettu toisinajattelijä ja avoin ja peitelty politiikka vaikutti vastaanottoon aikaisempaa vahvemmin. Seuraavan kerran Havelin näytelmät ilmestyivät ohjelmistoihin 1990-luvun alussa Tšekin tasavallan poliittisen aseman täysin muututtua ja Havelin noustua maan presidentiksi.

Näytelmien esitykset Pohjoismaiden teattereissa (ks. liite) olivat näiden vuosikymmenten aikana selvästi yhteydessä Havelin henkilökohtaiseen historiaan ja Tšekkoslovakiaa koskevien asenteiden vaiheisiin. Kirjailijan yhteiskunnallinen asema ja hänen näytelmiensä maailma muuttuivat useaan kertaan, mutta eivät Pohjoismaat ja niiden teatteritkaan pysyneet samanlaisina. Havel sijoitti näytelmänsä omaan kokemuspiiriinsä, mutta toivoi yleisön tunnistavan niiden teemat omassa ympäristössään. Näin tapahtui vaihtelevasti, mutta riippumatta tekijöiden tahdosta vastaanotto heijasti suoraan tai välillisesti esittävän teatterin ja yhteisön arvoja. Näytelmien esteettinen ominaislaatu ja ideologiset painotukset limittyivät ja sekoittuivat keskenään monella tasolla yhtä lailla kirjailijasta kuin esitystulkintoista ja niiden vastaanotosta johtuen. Esteettisen korostaminen saattoi myös muodostua poliittiseksi pakotieksi politiikasta.

Havel nousi julkisuuteen näytelmäkirjailijana, mutta hänestä tuli länsimaaisa rautaesiripun takainen sananvapaustaistelijan ikoni ja yksi tunnetuimmista



Havel: *Puutarhajuhla*, Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 15.3.1966  
Ohjaus: Vili Auvinen. Kuvassa: Erkki Pajala, Veikko Sinisalo, Eva Gyldeń, Lauri Komulainen. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

toisinajattelijoina. Tämä kehitys heijastui hänen näytelmiensä esityksiin ja vastaanottoon. Havelin julkisuuskuvan ääripäät näkyvät esityksien vastaanotossa Tampereen Työväen Teatterin *Puutarhajuhlan* (1966), Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton* (1978) ja Ruotsin Kungliga Dramatiska Teaternin (Dramatenin) ja Fria Proteaternin esittämien kolmen Havelin ja yhden Pavel Kohoutin pienoisenäytelmän (1980) kohdalla. Painopisteeni on näiden tarkastelussa, mutta tarkennan kuvaa esittelemällä taustana Havelin näytelmien pohjoismaista esityshistoriaa.

## Näkökulmia ja taustaa

Sekä teatterin tapa 'puhua' että yleisön kyky ja halu 'kuulla' sanottua vaikuttavat teatteriesityksen tulkintaan. Kulttuurin muutokset edellyttävät näkökulman vaihtamista esitystä tutkittaessa. "Jokainen puhujan ja kuuntelijan välinen suhde on kaksisuuntainen, ja kuuntelija voi *valita* mitä *haluaa* kuulla tai mitä *luulee* kuulevansa."<sup>150</sup> Aina teatterin ja yleisön tulkinnat eivät kohtaa toisiaan. Havelin kohdalla teatterin tekijöiden ja yleisön asenteet vaihtelivat, mutta eivät välttämättä samassa tahdissa ja yhtäläisin painotuksin. Samaa näytelmää tulkittiin eri tavoin, ja yleisön tapa ymmärtää vaihteli riippuen ajallisista ja paikallisista eroista. Haveliin liitettiin sekä esteettisiä että ideologisia leimoja, erikseen ja rinnan.

<sup>150</sup> Bert O. States, "Näyttelijän läsnäolo. Kolme fenomenologista moodia." Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirkko Koski. 2.p. Like, Helsinki 2010, 88–89. Engl.: "The Actor's Presence. Three phenomenal modes." Teoksessa *Acting (Re)considered. Theories and practices*. Ed. Phillip B. Zarrilli. Routledge, London & New York 1995, 22-42. (Alkuaan *Theatre Journal* 35 (1983):3, 359-75.)

Janelle Reinelt tarjoaa esimerkin esityksen ajallisen ja paikallisen yhteyden merkityksestä kuvatessaan, kuinka Havelia näytelmineen hyödynnettiin poliittisesti Yhdysvalloissa kylmän sodan lopulla 1990-luvun taitteessa. Havelin näytelmien alkuperäinen, perimmäinen luonne muuttui, kun niitä esitettiin pohjoisamerikkalaiselle keskiluokalle.<sup>151</sup> Havel on Reineltin yksi esimerkki siitä, kuinka myyttien kautta rakentuvat yhteisölliset käytännöt ilmentävät kansakuntaa; esitys rakentaa kansallisia määritelmiä ja muuttaa merkityksiä ylitettyään kansallisia rajoja. Sosiaalisella käytännöllä on prosessissa valtaa, mutta kyseessä on myös se ”miten toisten kansakuntien kertomusten ja tekstien esittäminen siirtää vieraita kansallisia kuvia ja kielikuvia paikallisiin tarkoituseriin”.<sup>152</sup> Reineltin esimerkissä Havelin ympärille rakennettiin Yhdysvallat ja Tšekin tasavallan yhdistävä narratiivi, jonka historiamallina oli kuva itsenäisistä suurmiehistä, vapaan markkinatalouden voitokulusta ja demokratiasta kommunismin voittajana.<sup>153</sup> Yhden systeemin kritiikki kääntyi toisen kiittämiseksi, vaikka alkuperäisen satiirin voidaan katsoa ulottuneen poliittisia järjestelmiä syvemmälle inhimilliselle tasolle. Esimerkki on ajallisesti ja paikallisesti etäällä Havelin menestysvuosista Pohjoismaissa ja jättää huomiotta esitysten esteettisen puolen, mutta samoja rakenteita on mahdollista havaita Havelin yhteydessä muinakin aikoina ja myös Pohjoismaissa, missä Tšekkoslovakian tapahtumat kohdensivat enenevästi huomiota Havelin kansalaisuuteen ja aktivoivat esityksissä ja niiden kontekstissa poliittisia merkityksiä.

Michelle Woods on tarkastellut Havelin näytelmien englanninkielisiä käännöksiä ja niiden suhdetta sensuuriin, teatteriin ja politiikkaan. Hän on havainnut Reineltin kanssa samansuuntaisia ilmiöitä mutta tarkastellut niitä vähän eri näkökulmasta. Woodsin mukaan Havelin näytelmät on hyväksytty teatteriin pikemmin paikallisten tarpeiden kuin taiteellisten ansioiden perusteella. Taustana oli usein politiikka: haluttiin rautaesiripun takana elävän toisinajattelijan kautta todentaa omia epäilyjä. Havel oli kuitenkin ongelmallinen, koska hänen näytelmänsä eivät olleet suoraan poliittisia ja kuvanneet selkeästi konkreettisia tilanteita. Ne politisoituivat vastaanottavien teattereiden, kriitikoiden ja yleisön tahdosta ja ne hyväksyttiin vain sellaisina. Havel oli kiinnostunut kielestä ja siihen liittyvästä valasta. Se ei vastannut vastaanottajien tarpeita mikä esti näkemästä, että kyse ei ollut sensuurin tilanteiden kuvaamisesta vaan sen sijainnista – myös vastaanottajassa. Woodsin mukaan tämä kavensi kuvaa näytelmistä ja johti niiden unohuttumiseen poliittisten suhdanteiden muuttuessa.<sup>154</sup> Pohjoismaainen teatterikenttä ei koostunut englanninkielisten tapaan samassa määrin kaupallisista tekijöistä ja pientenkin kielialueiden näytelmien kääntäminen oli arkipäiväistä, ja siksi Woodsinkin toteamuksia voi pitää liian kärjistettyinä. Näkökulmat silti selittävät myös pohjoismaista Havelin esityshistoriaa.

<sup>151</sup> Reinelt, Janelle, ”Kansakunta kansojen näyttämöllä.” Teoksessa Teatteriesityksen tutkiminen. Toim. Pirkko Koski. 2.p. Like, Helsinki 2010, 221-250, 239. Engl.: ”Staging the Nation on Nation Stages.” Michal Kobiak, ed., *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1999, 125-153. Reinelt pohjaa ajatuksensa erityisesti Slavoj Žižekin ja Homi K. Bhabhan ajatuksiin.

<sup>152</sup> Reinelt, 221–222.

<sup>153</sup> Reinelt, 239–242.

<sup>154</sup> Michelle Woods, *Censoring Translation. Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. Continuum, London & New York 2012, XIII-XIV, 2.

Kun TTT esitti Havelin *Puutarhajuhlan* vuonna 1966, kirjailija tunnettiin nuorena uuden aallon edustajana, jonka draamantutkija Martin Esslin oli liittänyt artikkelissaan<sup>155</sup> absurdiin teatteriin luonnehtimalla Havelia ”semi-absurdikoksi”. Esslin rajasi käsitteen ”absurdi” ajallisesti 1940- ja 1950-luvuilla aloittaneisiin kirjailijoihin, joiden teoksille oli ominaista inhimillisen elämän järjettömyyksiä toistaminen draaman muodon ja estetiikan keinoin. Samoja piirteitä Esslin näki myös myöhempien, ydinjoukon ulkopuolelle jäävien kirjailijoiden teoksissa, mutta ei yhtä hallitsevina. Hän lisäsi Havelin näytelmät lukuun ”Parallels and Proselytes” teoksensa *The Theatre of the Absurd* uudistetussa vuoden 1968 painoksessa ja nosti näin kirjailijan draaman kaanoniin. Esslin arvioi Itä-Euroopan uusien näytelmäkirjailijoiden käsittelevän ajankohtaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, mutta hän tarkastelee heidän tuotantoaan painotetusti teatterillisessa ja muotoa korostavassa kontekstissa.<sup>156</sup> Suomessa yhteys absurdiin merkitsi silti etäisyyttä nousevaan vasemmistolaiseen ajatteluun. Tuossa vaiheessa Havelin maine perustui *Puutarhajuhlaan*, jonka henkilöiden toistamalla mekaanisilla ja järjettömillä repliikeillä on ilmeinen sukulaisuus esimerkiksi Eugène Ionescon näytelmien kanssa. Kansallisteatterista 1950-luvulla alkaneen ja erityisesti valtavirran teattereihin levinneen absurdiin aallon suosioon löytyy myös poliittisia syitä; muutokokeilut liittyivät teatteritaiteen Länteen, mistä suurin osa absurdeista teksteistä oli lähtöisin. Absurdi draama oli ’porvarillista’. Puolan, Tšekkoslovakian ja Unkarin uusi draama jatkoi muodollisen uudistumisen perinnettä, usein yhteiskuntakriittisin mutta vasemmistolaisesta linjasta poikkeavin painotuksin. Genren määrittely ’semi-absurdiksi’ sisälsi poliittisten konnotaatioiden mahdollisuuden.

Tšekkoslovakian miehitys vuonna 1968 järkytti ja synnytti vastustusta kaikissa Pohjoismaissa, ja Suomessakin sen tuomitsivat kaikki puolueet kommunistien vähemmistöä lukuun ottamatta. Seuraavien vuosien aikana Pohjoismaiden julkiset asenteet jossakin määrin eriytyivät, sillä Suomi ei vastaanottanut Tšekkoslovakiasta emigroituneita toisinajattelijoita, toisin kuin erityisesti Ruotsi, minne muodostui oma pakolaisyhteisönsä. Maiden viralliset Tšekkoslovakia-suhteet vakiintuivat vähitellen. Asenteisiin erityisesti Suomessa vaikutti myös 1970-luvun teatteriväen politisoituminen ja vähemmistökommunistien toiminnan aktivoituminen. Historian paradokseihin kuuluu, että Itä-Euroopan toisinajattelijoiden ja erityisesti Havelin asemaan vaikutti Helsingin vuoden 1975 ETY-kokouksen kansalaisten oikeuksia koskeva sopimus, neuvottelujen ”kori III”, jonka myös Tšekkoslovakia oli hyväksynyt. Prahassa koottu vuoden 1977 alussa useissa länsimaissa julkaistu kirjelmä *Charta 77* vetosi kansalaisten oikeuksia koskevista vaatimuksistaan Tšekkoslovakian perustuslain rinnalla ETY-kokouksen asiakirjaan. Allekirjoittajista monet, Havel mukaan lukien, päätyivät ennen pitkää maanpakoon tai vankilaan, mutta prosessista syntyi seuraavien vuosien aikana laaja kansainvälinen kohu ja

<sup>155</sup> Suomennettuja otteita Martin Esslinin *Theater Heute*-lehdessä ilmestyneestä artikkelista julkaistiin otsikolla ”Absurdiin teatterin keinot uusissa tehtävissä” TTT:n *Puutarhajuhlan* käsiohjelmassa. TTT. Kellariteatteri. Tampere 1966.

<sup>156</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. Penguin Books in association with Eyre & Spottiswoode, London 1968, 24-25, 314-16, 422-23.

monet alkuperäisistä allekirjoittajista olivat Havelin tapaan keskeisessä asemassa Tšekkoslovakian 1980-luvun lopun samettivallankumouksessa.

Havelin omaan ympäristöön liittyvissä näytelmissä oli mahdollista nähdä kirjoittajan näköisiä hahmoja. Havel ei kuitenkaan kirjoittanut realistista draamaa, ja sisältö ja muoto liittyvät *Puutarhajuhlan* jälkeenkin yhteen. Nämä kaksi ominaisuutta, taustana Tšekkoslovakian poliittiset muutokset ja Lännen reaktiot, rakensivat esitysten merkityksiä ja samalla paljastavat esityskulttuurin kansallisia tunnusmerkkejä. Pohjoismainen teatteri ympäristö eroaa monin tavoin Reineltin ja Woodsin tutkimuskohteista, mutta he nostavat näkökulmillaan esiin yleispäteviä kysymyksiä. Kuten Woods toteaa: Havelin näytelmät eivät haastaneet kasvatonta sensuuria, ne haastavat meidät.<sup>157</sup>

## Pohjoismainen esityshistoria

Suomessa Václav Havelin varhaisista näytelmistä *Puutarhajuhla* sai eniten huomiota osakseen, ja se siirtyi TTT:n jälkeen Kouvolan Teatteriin. *Professori sokkeloissa* (*Zitizená moznost soustredeni*) esitettiin Tampereen Teatterissa ja Rovaniemellä. 1960-luvulla kirjoitettu *Tiedotus* (*Vyrozuměni*) esitettiin Suomessa vasta vuonna 1982 Hämeenlinnan kaupunginteatterissa. Ruotsissa ja Norjassa nähtiin 1960-luvulla Tukholman Kaupunginteatterin *Puutarhajuhlan* (1966) lisäksi Riksteaternin *Tiedotus* (1968), joka palasi ohjelmistoihin vielä 1980-luvun alussa, kun Havel oli erityisen suosittu. *Puutarhajuhla* kuvaa vahvasti tyyliteltyä ja koomisia keinoja, kuinka nuori keskiluokkainen Hugo Pludek ”imee taivaan ja tuulien merkit itseensä kuin aulis kirjoittamaton lehti”<sup>158</sup> eli mukautuu absurdiin valtaapitävään hallintokoneistoon ja sen fraasien täyttämään kieleen. Muidenkin Havelin 1960-luvun näytelmien satiirin kohteena oli byrokratia ja yhteiskunnan mekanisoituminen eri muodoissaan. Tapahtumapaikat eivät olleet paikallisesti tunnistettavia, mutta sanat synnyttivät alkuperäisessä ympäristössä riemastuttavia kulttuurisia konnotaatioita – joita oli vaikea siirtää toiseen kulttuuriin.<sup>159</sup>

Havelin asema teattereiden ohjelmistoissa ei ehtinyt Pohjoismaissa vakiintua ennen Prahän kevään jälkeisiä tapahtumia, ja kun yhteys kirjailijaan vaikeutui, myös kuva hänen näytelmiensä sanomasta jäi hajanaiseksi. Suomessa TTT:n esitys oli kuitenkin rakentanut muita maita vahvemman maineen, joka kantoi hiljaisten vuosien yli. Kokonaisuutena voidaan todeta *Puutarhajuhlan* ja nuoren Havelin saaneen osakseen eniten huomiota Suomessa. Ajan näytelmien satiiri ja ironia näyttävät kuitenkin tuottaneen tulkitsijoille joskus vaikeuksia, eikä esitysten määrä Suomessakaan noussut yhtä korkeaksi kuin useiden edeltäneen sukupolven absurdin draaman piiriin luettujen kirjailijoiden teosten.

Havelin näytelmien kieltäminen Tšekkoslovakiassa, hänen vankeutensa ja yleensä hänen kokemansa poliittinen uhka vaikeutti näytelmien saamista ja oletettavasti myös niiden kirjoittamista 1970-luvulla. Vuosikymmenen puolivälissä muutaman vuoden tauon jälkeen Havelin maanalaisena *samizdat* -julkaisuna il-

<sup>157</sup> Woods, 29.

<sup>158</sup> Sole Uexküll, ”Satiiria ja runoa Tampereella.” *Helsingin sanomat* 6.4.1966.

<sup>159</sup> Woods, XIII.

mestyneet kaksi pienoishäytelmää, *Audiens* ja *Vernisáž*, sekä vähän myöhempi *Protest* siirtyivät muutaman vuoden sisällä ulkomaille, myös kaikkiin Pohjoismaihin. Näistä vuonna 1978 Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Vastaanotto* esitetty kaksi ensimmäistä pienoishäytelmää menestyivät *Puutarhahujhlan* tapaan erityisen hyvin. Ne sekä Pavel Kohoutin näytelmän *Attest* kanssa esitetty *Protest* muodostuivat Ruotsissa erityisen suosituiksi ja niitä esitettiin useissa teattereissa Norjassa. Kaikkien neljän näytelmän keskushahmo Bedrich Vanek nähtiin yleisesti kirjailijan alter egona, ymmärrettävästi, sillä älymystöä edustava Vanek käy ensimmäisessä näytelmässä keskustelua humaltuvan olutpanimon johtajan kanssa ja toisessa vierailee poliittiseen tilanteeseen mukautuneen ja tavaroihin tarrautuneen ystäväperheen kotona; näytelmässä *Protest* hän keskustelee *Charta 77:n* tapaisesta kirjelmästä. Kaikki tilanteet olivat tuttuja Havelille itselleen. Sama tunnistettavuus koski näytelmien teemoja, kuten ilmiantoja ja tasapainoilua poliittisten uhkien keskellä. Tunnistettavuus paikansi näytelmät aikaisempaa selvemmin Tšekkoslovakiaan, mitä edisti myös kasvanut tietoisuus maan toisinajattelijoiden aseman kiristymisestä. Näiden näytelmien kerronta on varhaisia näytelmiä keskitetympää ja esitykset kielen tyylittelystä huolimatta siksi helpommin tulkittavia – ja politisoitavia.

Havelin keskeinen asema *Charta 77*-kirjelmän laatijana ja yleensä toisinajattelijana herätti kansainvälistä huomiota ja teki hänet tunnetuksi oman maan ulkopuolella. Monet Tšekkoslovakian merkittävistä taiteilijoista elivät pakolaisina ulkomailla ja välittivät tietoa maan virallista linjaa vastustaneiden toiminnasta. Kylmän sodan aikana Länessä suosittiin kuvaa rautaesiripun takaisista toisinajattelijoina. Vastaavasti Tšekkoslovakian viranomaiset pyrkivät osoittamaan, ettei Havel nauttinut maansa virallisen tahon luottamusta. Kirjailija ja hänen näytelmänsä olivat osa kylmän sodan aikaista kansainvälistä politiikkaa. Esitysten vastaanotto kuitenkin vaihteli eri maissa ja muutaman vuoden ero ensi-iltojen välillä saattoi johtaa merkittäviin eroihin. Lähestyttäessä 1980-lukua Havelin asema kotimaassaan vaikeutui entisestään vangitsemisjaksojen toistuessa ja pidentyessä. Erityisen kiinnostava on osin 1970-luvun lopun nopeista käänteistä johtuva Suomen Kansallisteatterin vuoden 1978 *Vastaanoton* sekä Tukholman Dramatenin ja Fria Proteaternin vuoden 1980 esitysten välinen ero.

1990-luvulla Havelista tuli kansainvälisesti tunnettu valtiomies, jolle maine näytelmäkirjailijana antoi kulttuurisen leiman. Pohjoismaissa yhteys näytelmien ja Tšekin politiikan välillä ei enää välittynyt tulkintoihin, ja näytelmien teemoille etsittiin merkityksiä omasta ympäristöstä. Kiinnostus Havelia kohtaan laajeni esimerkiksi Islannissa, missä oli aikaisemmin esitetty vain *Protest* vuonna 1981. Tanskassa Havel tunnettiin alkuaan radionäytelmistään ja televisiotulkintoista, ja teatteriesityksiä nähtiin vasta lähestyttäessä 1990-lukua. Suomessa näiden vuosien esitykset jäivät yhteen: Tampereen Teatterin vuonna 1991 nimellä *Kaksi kertaa Havel* esittämät pienoishäytelmät ovat toistaiseksi viimeisimmät Havel-tulkinnat Suomessa. Vain muutaman Havelin näytelmän suosio on ulottunut useille vuosikymmenille, ja kirjailijan poliittisen aseman nousu pikemmin laski kuin edisti niiden suosiota. Ruotsalaiset esitykset, joukossa muun muassa Tukholman Kaupunginteatterin *Audiens* vuonna 2010, silti osoittavat Havelin näytelmien mah-



dollisuudet elää draaman historian lisäksi myös näyttämöllä. Havelin viimeisin näytelmä *Odcházení* (*Avgång / Afsked*; 'Lähtö') on esitetty Odensessa Tanskassa ja Tukholman Kaupunginteatterissa Ruotsissa vuonna 2010.

Kiinnostava piirre Havelin pohjoismaisessa esityshistoriassa on se, että näytelmiä on esitetty ensisijaisesti kansallisteattereissa ja muissa vakiintuneissa ammattiteattereissa, tavallisimmin niiden pienillä näyttämöillä. 1970-luvulla ja myöhemmin syntyneet ryhmäteatterit eivät kiinnostuneet Havelista, vaikka erityisesti 1970-luvun lopun näytelmät olisivat pienen muotonsa vuoksi hyvin sopineet niiden esitettäviksi. Tilastot tosin eivät ole täydellisiä, sillä kun kirjailija oli omassa maassaan kielletty, näytelmiä hankittiin virallisen oikeuksien valvojan puuttuessa eri teitä ja vain Suomessa ammattiteattereiden esitykset on tilastoitu kattavasti. Toisaalta vain Tanskan osalta löytyy yhtenäinen luettelo radion ja television tulkinnoista.

### *Puutarhajuhla* Prahan kevään hengessä

Václav Havelin *Puutarhajuhla* Tampereen Työväen Teatterissa<sup>160</sup> vuonna 1966 oli merkkitapaus, ja itsellänikin on muistikuvia esityksestä. Tulimme teatteriin viime hetkellä ja säikähdimme joutuneemme jo alkaneeseen esitykseen, sillä Veikko Sinisalon esittämä Fedra Pluzak toivotti meidät tervetulleiksi kädestä tervehtien koko yleisön edessä. Emme kuitenkaan olleet viimeisiä, vaan pääsimme todistamaan seuraavien tulijoiden vastaanottoa ennen varsinaisen esityksen alkua. Josakin vaiheessa ilmeni, että katsomossa istui näytelmän kirjoittaja, tuskin 30-vuotias nuori teatterimies Václav Havel. Vuosi aikaisemmin avattu Kellariteatteri oli tunnettu kiinnostavista uusista näytelmälöydöistään, eikä pidempikään leikittely katsojien osallistumisella olisi tuntunut mahdottomalta; intiimi näyttämö synnytti odotuksia uudenaikaisesta tapahtumasta. Kellariteatterissa oli jo esitetty Samuel Beckettin, Edgar Lee Mastersin, Eugene O'Neillin ja Frederico Lorcan tekstejä sekä Eeva-Liisa Mannerin *Poltettu oranssi*. Manner oli myös Havelin näytelmän kääntäjä. TTT:n suurella näyttämöllä oli nähty Jan Werichin ja Jiri Voskovecin *Ryysyläisballadi* ja seuraavina vuosina Kellariteatteri tulkitsi muitakin tšekkiläisiä kirjailijoita: Jiri Suchyn ja Jiri Slitrin näytelmän *Kalliisti maksettu ilonpito* vuonna 1970 ja Pavel Kohoutin *Sota kolmannessa kerroksessa* vuonna 1972.<sup>161</sup> Jo esityspaikka antoi Havelin näytelmälle uuden, kokeilevan leiman. Valintaan vaikuttivat esteettikka ja inhimilliset teemat, ei politiikka tai konkreettiset ideologiset tavoitteet.

*Puutarhajuhlan* aikaan Havel esiteltiin suomalaisille nuorena radikaalina, jonka ensimmäinen näytelmä oli lähtenyt valloittamaan eurooppalaisia näyttämöitä. Tamperelaiset lehdet huomioivat valinnan uutisoinnissaan näyttävästi. Havel haluttiin erottaa ajan 'vasemmistolaisesta' poliittisesta teatterista. Hänen näytelmäänsä luonnehdittiin yhteiskuntakriittiseksi ja hänen asemaansa oman maan-

<sup>160</sup> Ohjaus Vili Auvinen, lavastus Paavo Pirttimaa, puvut Hilja Heikkinen ja Ritva Sarlund, rooleissa Lauri Komulainen, Ossi Kostia, Maija-Liisa Majanlahti, Seppo Maaniittu, Liisi Tandefelt, Veikko Sinisalo, Nisse Ranne, Eva Gyldeń ja Erkki Pajala. Ensi-ilta 15.3.1966.

<sup>161</sup> Lehtinen, Saini, ed., *Muistijalkia. TTT-Kellariteatteri 1965–2005*. Tampereen Työväen Teatteri, Tampere 2006, 30–31.



Havel: *Puutarhajuhla*, Tampereen Työväen Teatteri. Ensi-ilta 15.3.1966  
Ohjaus: Vili Auvinen. Kuvassa: Maija-Liisa Majanlahti, Liisi Tandefelt, Seppo Maaniittu, Lauri Komulainen, Ossi Kostia. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseon arkisto.

sa teatterissa tarkasteltiin monin tavoin. Oikeistolainen *Aamulehti* erottautuu muista sekä huomion mittavuuden että avoimen poliittisuuden johdosta. Sen nimimerkki Tasku-Matti kuvasi näytelmää poliittiseksi teatteriksi – ”mutta sana ei saa pelottaa”. Kirjoittaja teki selvän eron Bertolt Brehtiin ja Erwin Piscatoriin, joilla ”teatteri on ase poliitikon kädessä” kun Havelille ”politiikka on ase, yhteiskunta irvailun kohde ja satiiri sanoja johdattava voima”. Tämä Puolalle ja Tšekkoslovakialle ominainen laji oli ’puoliabsurdia’ teatteria (kuten TTT:n esityksen käsiohjelmassakin kerrottiin), jolle olivat ominaisia mielettömät tilanteet ja yhteiskunnallinen satiiri. Byrokratian kritiikissään Havel seurasi Kafkan linjoja; yhtymäkohtia löytyi myös Karl Marxiin, Harold Pinteriin ja Cyril Northcote Parkinsoniin. Havelista ennustettiin tulevan uusi Sławomir Mrożek.<sup>162</sup> Esslinin käsiohjelmassa julkaistua artikkelia myötäilevä aseointi oli verrattain selvää ja rakensi poliittista linjaa suomalaisen teatterikentän sisälle korostamalla kirjallista genreä ja eroa vasemmiston suosimasta Brechtistä. Myöhempi Havelin poliittinen hyödyntäminen oli idullaan.

Esityksen merkittävyyttä kuvastaa se, että tamperelaisten lehtien lisäksi kritiikkejä julkaistiin myös valtakunnallisissa lehdissä. Vaikka noina vuosina Tampereen Työväen Teatterin toimintaa seurattiin yleensäkin valtakunnallisesti, *Puutarhajuhla* oli erityistapaus; se esitettiin pohjoismaisena kantaesityksenä ja siitä ennustettiin hyvällä syyllä menestystä. Kritiikit olivat kauttaaltaan kiittäviä. Monet luonnehdinnat toistuivat lähes kaikissa niissä: esitys oli riemukas ja kulki absurdin ja

<sup>162</sup> Tasku-Matti, ”Havel – Parkinsonin ja Kafkan hengenheimolainen. Tsekkiläinen satiiri Kellariteatteriin.” *Aamulehti* 15.3.1966.

farssin rajamailla; karrikointi oli tehokasta ja maukasta; fraseologian kautta pilkattiin byrokratiaa ja poliitikkoja.<sup>163</sup> Useimmat lehdet tarkastelivat näytelmää paikallistamatta kritiikin kohdetta, ja esitysyhteisöön se liitettiin vain poikkeuksellisesti. Vain tamperelaisen ylioppilaslehti *Yykoon* mukaan näytelmässä ”jokainen kuulee itsestään totuuksia sellaisella kielellä, jota hän itse joka päivä kuulee ja käyttää”<sup>164</sup>, ja *Kansan Lehti* tulkitse näytelmän päähenkilön luopumista kapinastaan lähestyvien vaalien valossa: ”Niin sopeudutaan, kunnes hävitään kokonaan yksilöinä.”<sup>165</sup> Nämä paikalliset rinnastukset olivat lieviä, erityisesti jos niitä tarkastellaan tamperelaisen *Aamulehden* kritiikin rinnalla.

*Aamulehti* oli jo enakkoinformaatiossaan liittänyt näytelmän yhteiskuntasatiiriin suoraan Tšekkoslovakiaan, ja sen vaikutusvaltainen kriitikko Olavi Veistjä esitti yhteyden Itä-Eurooppaan entistä selkeämmin esityksen arviossa. Näytelmä ja esitys saivat ylenmääräisesti kiitosta: ”Ehkäpä laatusana ’huikea’ kuvastaa parhaiten asiaa.” Havelia luonnehdittiin terävä-älyiseksi humanistiksi, joka ei kuitenkaan ampunut tähtäämättä, vaan osui suoraan byrokratian ja virkavaltaisuuden maaliin, mutta

Havel on rajannut kohteensa vielä tarkemmin: kyseessä on nimenomaan kansandemokraattinen, kommunistinen byrokratia. [--] Ei ole mitään epäilystä siitä, että ’Puutarhajuhan’ tapahtumapaikka on kansandemokratia, juuri tälle järjestelmälle yleisesti tunnetut luonteenomaiset piirteet ovat selvästi etualalla ja ilman muuta tunnistettavat.<sup>166</sup>

Samalla kirjoittaja kuitenkin totesi, että Puolassa ja Tšekkoslovakiassa oli päässyt valtaan aikaisempaa vapaampia tuulia, ja se ilmeni yhtä suurena vapautena kirjoittaa tämän tapainen satiiri kuin missä tahansa länsimaaisessa demokratiassa, joiden byrokratia olisi myös saanut näytelmästä osumia. Tamperelainen *Hämeen Yhteistyön* kriitikko Anja Salo, joka jo omassa kritiikissään oli toivonut oman kotosen byrokratian kuvausta,<sup>167</sup> kirjoitti *Aamulehden* arvion johdosta kitkerän vastineen. Kirjoittaja väitti *Aamulehden* sekoittaneen esteettiseen arvioon politiikkaa: ”Esteetikko Veistjän mielestä [näytelmän] ansio on siinä, että se repostelee sosialistisen yhteiskunnan ilmiöitä ja niin vetää hassunkurisesti yhtäläisyysmerkit sosialismin ja byrokratian ynnä pikkuporvarillisuuden välille.” Salo tunnusti harmistuneensa kansandemokratioissa ilmenevään byrokratiaan ja ihastuneensa Havelin tapaan käsitellä sitä, mutta oman yhteiskunnan byrokratiassa ja rahan vallassa olisi erinomaisia satiirin aiheita, vaikka ne helposti tuomittaisiinkin kommunistiseksi propagandaksi.<sup>168</sup>

*Aamulehtikin* antoi silti suurimman tilan esityksen ja näytelmän analyysille ja esitti monisanaisesti saman kuin pienempien lehtien kiittävät arviot. Syvällisin kri-

<sup>163</sup> Esim. Erkki Aura, *Avaus vai lakkautus?* *Yykoo* 1.4.1966.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Sisko Salava, ”Eläköön ’Puutarhajuhan!’ Kellariteatterin pohjoismainen kantaesitys.” *Kansan lehti* 17.3.1966.

<sup>166</sup> Olavi Veistjä, ”’Edistyksestä iloa kaikille!’ Vaclav Havelin ’Puutarhajuhan’ Tampereen Kellariteatterissa.” *Aamulehti* 17.3.1966.

<sup>167</sup> Anja Salo, ”Piikkejä byrokratiaan.” *Hämeen Yhteistyö* 17.3.1966.

<sup>168</sup> Anja Salo, ”Esteetikko Veistjän silmälaput.” *Hämeen Yhteistyö* 20.3.1966.

tiikki julkaistiin kuitenkin *Helsingin Sanomissa*, jossa Sole Uexküll liitti näytelmän ”itäisen absurdismin” lisäksi Kafkaan ja Hasekiin, ”Prahan vanhan itävaltalais-böömiläisen virkavaltaisuuden perinteeseen”. Ionescon rinnalle kirjoittaja nosti myös tätä varhaisemmat ja Tšekkiä läheisemmät puolalaiset vaikutteet, erityisesti Stanislav Ignacy Witkiewiczin. Näytelmä ei hänen mukaansa oikeuttanut läntisiä-kään katsojia ”farisealaiseen iloon”; salakieli jolla asioita ”voidaan sanoa tuhat kertaa selvemmin kuin täysin avoimesti puhuttaessa” avautui myös Suomessa ja Tampereellakin.<sup>169</sup>

Kuva kirjailijasta tarkentui ensi-illan kritiikkien jälkeen haastatteluissa Havelin vieraillessa Tampereella siinä huhtikuun viimeisen päivän esityksessä, jota pääsin seuraamaan. Länän olevan kirjailijan poliittisuutta ei selvästikään haluttu korostaa. Havelin haastatteluista poimittiin julkaistavaksi hänen Tšekkoslovakiaa ja sen kulttuuri-ilmapiiiriä koskevat mainintansa: teattereita oli noin sata, ne olivat keskittyneet paljolti Prahaan, kirjailija edusti kokeellista kenttää (jolle Svoboda edusti liian jäykkää lavastusihannetta) ja hän oli päätenyt teatteriin työkokemuksen kautta koska porvarillinen tausta oli sulkenut häneltä korkeimpien oppilaitosten ovet. Maan kulttuurielämän todettiin vapautuneen kymmenen vuotta aikaisempaan verrattuna, eikä kirjailijalle saneltu, mitä hänen piti kirjoittaa. *Helsingin Sanomien* laajassa haastattelussakin näkyy ilmeinen varovaisuus sekä lehden että haastateltavan kommentoissa: Havel ei sanonut kirjoittavansa tietyn yhteiskunnan ongelmista, mutta kun hän kirjoitti lähellään olevista ihmisistä ja näiden ongelmat olivat yleensä poliittisia, lukija ei voinut vetää maininnasta kovin monenlaisia johtopäätöksiä. Lehti painotti teatterillista ja kulttuurista näkökulmaa, jossa kulttuurin kukoistus nähtiin vastalauseena ideologiselle painostukselle.<sup>170</sup> Vasemmistolainen *Hämeen Yhteistyö* julkaisi vähän lievemmin maininnoin suunnilleen samat asiat taiteen vapautta koskevista rajoituksista kirjailijan kotimaassaan. Lehdessä Havel nähtiin pienen maan edustajana, ja ”pienet kansat tajuavat herkemmin kuin suuret maailman tilanteen”.<sup>171</sup>

Havel sai lehdissä yleisesti arvostusta taitelijana, ja vaikka henkilökuvaan liitettiin poliittinen leima ja muutamat lehdet paikansivat kritiikeissään näytelmän tapahtumapaikan kirjailijan kotimaahan, haastatteluissa oikeistolehdetkään eivät nimenneet täsmällisesti politiikan konkreettista kohdetta. Kirjailija tuli sosialistisesta maasta, mutta sen ilmapiiri oli avartumassa eikä esityksen satiirin kohdetta tarvinnut tuomita liian konkreettisesti. Havel ja hänen näytelmänsä sijoitettiin taiteen kontekstiin, lajiin jolle yhteiskuntakritiikki oli luontaista ja siis myös ’taiteellista’.

*Puutarhahuhlan* kantaesitys Tampereella erottuu suosiollaan kirjailijan näytelmiensä muista 1960-luvun esityksistä Pohjoismaissa. Tukholman Kaupunginteatterin *Puutarhahuhla* ei herättänyt TTT:n esityksen tapaista huomiota, eikä esitykseen juurikaan palattu Havelin myöhempien ruotsalaisten menestysten yhteydessä. Vaikka näytelmää kiitettiin, esitys kärsi komiikan terän puutteesta ja epäonnistuneesta miehityksestä. Kritiikit eivät löytäneet kosketuspintaa Ruotsiin. Havelin ansiokkuus tunnustettiin, mutta esitys ei vahvistanut käytännössä hänen mer-

<sup>169</sup> Sole Uexküll, ”Satiiria ja runoa Tampereella.” *Helsingin Sanomat* 6.4.1966.

<sup>170</sup> ”Teatterilähetiläs Tšekkoslovakiasta.” *Helsingin sanomat* 3.1.1966.

<sup>171</sup> S. S., ”Tšekkoslovakian teatteri kokeilee.” *Hämeen yhteistyö* 1.5.1966.

kittävytyttään uuden draaman edustajana.<sup>172</sup> Näytelmässä *Tiedotus* kuvattiin työpaikkaa, jossa otettiin vallan välineeksi käyttöön kaiken ymmärryksen estävä keinoitekoineen uusi kapulakieli. Sen esitykset muodostuivat *Puutarhajuhlaa* suosittumiksi, ja tulkinat eri Pohjoismaissa koettiin edeltäjän tavoin merkityksiltään avoimiksi. Yhteiskunnallisesta kriittisyydestä huolimatta tätäkin näytelmää tarkasteltiin painotetusti esteettisin kriteerein sekä korostamalla tapaa kuvata mielettömiä tilanteita ja henkilöahmoja. Esitetyt poliittiset kommentit jäivät yleiselle tasolle. *Tiedotuksen* tanskalaista televisiotulkintaa luonnehdittiin allegoriaksi, jonka kohteina olivat byrokraatia, kommunismi ja ihmisten kokemus vallankäytöstä mitään näistä kuitenkaan erityisesti painottamatta.<sup>173</sup> Norjan National Theatretin esityksen käsiohjelmassa oli vain vähän poliittisia kannanottoja. Vaikka siinä todettiin Havelin osallistuneen poliittisiin mielenosoituksiin ja tunnistettiin hänen teoksensa absurdin kritiikin muuttuneen Tšekkoslovakiassa todeksi, yhteydet Kafkaan ja Hasekiin sekä intellektuellien hämmennys mainittiin näkyvämmiin.<sup>174</sup>

Havelin näytelmien esitykset 1960-luvulla Pohjoismaissa eivät Tampereen *Puutarhajuhlaa* lukuun ottamatta nousseet erityisiksi kansallisiksi merkkitapauksiksi. Havel itse korosti ajan näytelmissä kieltä yhteiskunnan metaforana, ja tapahtumien paikantaminen konkreettiseen aikaan ja paikkaan jäi parhaimmillaankin moniselitteiseksi. Tšekkoslovakian poliittinen tilannekin tarkentui asteittain. Tulinnan onnistuminen oli suosiolle erityisen tärkeätä, eikä näin aina tapahtunut.

## Taiteellisia tavoitteita ja kätkeytyä politiikkaa

Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton*<sup>175</sup> kahta pienoisenäytelmää yhdisti yksi näytelmähenkilö, kirjailija Bedrich Vanek ja tämän sivullisuus omassa yhteiskunnassaan. Näytelmät saatiin Wienin kautta pääjohtaja Kai Savolan yhteyksien avulla. Savola oli isännöinyt Havelia Helsingissä Työväen Näyttämöiden Liiton toiminnanjohtajana ja näytelmien välittäjänä Havelin vieraillessa TTT:n *Puutarhajuhlan* esityksessä. Hän oli kiinnostunut puolalaisesta ja tšekkiläisestä draamasta, ja näytelmävalinta Kansallisteatteriinkin perustui pikemmin tekstin näyttämöllisiin ominaisuuksiin kuin kirjailijan poliittiseen asemaan. Savola joutui silti kohtaamaan myös politiikan, sillä Tšekkoslovakiasta matkusti varta vasten Helsinkiin virkamies kertomaan, ettei esittäminen ole suotavaa. Savola on kertonut todenneensa, että näytelmä kuuluu eurooppalaiseen parhaimmistoon eikä esittämistä voi estää.<sup>176</sup> Esitys toteutettiin tässä hengessä.

<sup>172</sup> Urban Stenström, ”Gyckel med byrokrati.” *Svenska dagbladet* 6.5.1966.

<sup>173</sup> Anders Bodelsen, ”En overstadig komedie.” *Politiken* 22.4.1968.

<sup>174</sup> *Sirkulaeret*. Våren 1969. Teatterin 14.3.2014 lähettämä kopio kirjoittajan hallussa.

<sup>175</sup> Ohjaus Lisbeth Landefort, lavastus ja puvut Oiva Toikka, rooleissa Pekka Autiovuori, Antti Litja, Maija Karhi ja Jarno Hiilloskorpi.

<sup>176</sup> Kai Savolan haastattelu 27.2.2014. Savola osallistui myös näytelmän kääntämiseen, sillä tšekintaitoinen kääntäjä ei tuntenut teatteria. Kääntämisessä käytettiin alkutekstiä ja saksankielistä käännöstä.



Havel: Vastaanotto Suomen Kansallisteatteri 1978.

Ohjaus: Lisbeth Landefort. Kuvassa: Maija Karhi, Pekka Autiovuori ja Jarno Hiilloskorpi.

Kuva: Timo Palm. Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Ohjaaja Lisbeth Landefortin voi olettaa ymmärtäneen hyvin eurooppalaisen intellektuellin asemaa ja ehkä siksi nähneen tämän piirteen näytelmässä vahvana. Hän oli 13-vuotiaana vuonna 1938 paennut juutalaisvainoja Wienistä Suomeen ja opiskellut teatteria monipuolisesti useissa maissa.<sup>177</sup> Eeva-Liisa Mannerin *Poltetun oranssin* ohjaus TTT:n Kellariteatterissa oli tuonut kokemusta uuden draaman pienimuotoisesta näyttämötoteutuksesta ja kertoo myös näytelmävalinnan tehneen Savolan tavoitteista. Bedrich Vanekia näytelmässä tulkinnut Pekka Autiovuori muistaa, että ohjaajan kanssa käytiin näytelmä huolellisesti ja pohtien repliikki repliikiltä läpi, mutta myös, että esitys rakentui nimenomaan tutkimalla näytelmän sisäistä maailmaa. Autiovuori näki näytelmällä olevan yhteyden länsimaiseen turhamaisuuteen ja Vanekin ongelmana kysymyksen siitä, oliko intellektuellilla muita suuremmat mahdollisuudet muuttaa elämää paremmaksi. Näytelmähahmon turhautuneisuus näkyi voimattomuutena ja ulkoisena lyhytsanaisuutena.<sup>178</sup>

Lähes kaikki kriitikot kiittivät esitystä, osa jopa ylisti. Tästä yleislinjasta poikkesi kaksi arvostelijaa. *Helsingin Sanomien* kriitikko Jukka Kajava suhtautui sekä näytelmään että tulkintaan kriittisesti ja kaipasi Havelin varhaisten näytelmien satii-

<sup>177</sup> Lisbeth Landefort kuvaa vaiheitaan teoksessa *Älä osoita sateenkaarta. Kohtauksia elämästäni*. Toim. Barbro Holmberg. Tammi, Helsinki 2004.

<sup>178</sup> Pekka Autiovuoren haastattelu 29.4.2014.

rin rehevyyttä. Hänen mukaansa ”tämä *Vastaanotto* – se kerta kaikkiaan ei ole hyvä näytelmä”.<sup>179</sup> Arvostelu siirtyi alun kielteisyyden jälkeen pohtimaan näytelmän sanomaa alkua positiivisemmassa valossa ja näki esityksessä ”persoonallisen kannanoton ja eräänlaisen hätähuudon makua”; kyseessä oli ”poliittinen väite-näytelmä”. Rivien välistä voi myös lukea ensi-iltayleisöön kohdistuneen epäilyn siitä, että jälkimmäisen näytelmän tavaroilla elämänsä täyttäneitä kuvaava farssinomainen parodia antoi yleisölle mahdollisuuden väistää omalta kohdaltaan kysymyksen yksilön ja yhteiskunnan ristiriidasta. *Demarin* kriitikko Hilka Eklund myötäili samanlaista kriittistä linjaa ja kaipasi *Puutarhajuhlan* ”selkeää satiiria ja draamallista herkullisuutta”. Vanek ei hänen mukaansa kykene esittämään omaa vaihtoehtoaan työläisyhteisölle eikä poroporvareiden maailmalle, jotka molemmat esitetään vieraantuneiksi. Näytelmästä ei löydetty viitteitä teatterin ulkopuoliseen yhteiskuntaan.<sup>180</sup> Kummankin kriitikon vertailukohtana oli *Puutarhajuhla*, jonka tasoon uutuus ei yltänyt; ainakin toinen oli nähnyt esityksen, ja toinen melko todennäköisesti ainakin selannut lehensä aikaisempia arvioita siitä.

*Uuden Suomen* Katri Veltheim edusti positiivista ääripäätä: ”Havel-ilta on harvinaisuus, terävän tekstin, ajankohtaisten asioiden ja täyden esitysvoiton yhteisvoimin synnyttämää teatteria.”<sup>181</sup> Hän näki esityksen tärkeänä puheenvuorona eurooppalaisen intellektuellin asemasta, siitä ”miten yksinäinen, koditon ja eri yhteiskuntaluokkiin samastumaton on intellektuelli tämän päivän maailmassa”. Taustalla esiteltiin Havelin henkilöhistoria, mutta myös laajempi kirjallinen konteksti; dialogin kieli oli ”samaa vertauskuvana käytetyn tilanteen kieltä” kuin esimerkiksi Mrožekin ja Kohoutin näytelmissä ja ajan maailmantilanteen terävimpien kriitikoiden teksteissä. Tšekkoslovakia oli tekstissä läsnä, vaikka maata ja sen politiikkaa ei varsinaisesti mainittukaan. Intellektuellien nostaminen teemaksi jo vieraannutti kritiikin kohdetta Suomesta, jonka kansallisissa luonnehdinnoissa käsite oli melko vähän käytetty ja kohdennettu vain harvoihin.

Muut kritiikit muistuttavat *Uuden Suomen* linjoja mutta omanlaisine painotuksineen. *Aamulehden* Harry Sundqvist muistutti oman kaupunkinsa Havel-esityksistä ja mainitsi kirjailijan kieltäneen arvostelleensa tiettyä yhteiskuntajärjestelmää. Tämän kohteena oli kaikissa yhteiskunnissa lisääntynyt inhimillisen ajattelun automatisoituminen, joka on johtanut ihmisten vieraantumiseen itsestään.<sup>182</sup> Esityksen tekijät näkivät näytelmän teeman samalla tavalla, päätellen käsiohjelmaan poimitusta Havel-sitaatista: ”Manipulointuna, automatisoituna, pyhäksi esineeksi tehtynä ihminen menettää kokemuksen omasta todellisuudestaan, kauhistuneena hän katsoo kuin vieras itseään, kykenemättä olemaan sitä mitä ei ole, yhtä hyvin kuin sitä mitä on.”<sup>183</sup> Muissa kritiikeissä viesti varioitui yhdenmukaistamisen pelon kuvaukseksi ”yleismaailmallisista maailmankatsomuksista riippumatta”<sup>184</sup> ja itsepetoksesta ja alistumisesta vieraantumiseen saakka.<sup>185</sup> Greta Brotherus nosti

<sup>179</sup> Jukka Kajava, ”Sopeutumattoman itsetutkistelua.” *Helsingin Sanomat* 10.2.1978.

<sup>180</sup> Hilka Eklund, ”Sopeutumaton Vastaanotto.” *Demari* 18.2.1978.

<sup>181</sup> Katri Veltheim, ”Intellektuelli seinää vasten loistavan Havel-illan teemana.” *Uusi Suomi* 10.2.1978.

<sup>182</sup> Harry Sundqvist, ”Kun kirjailija joutui panimoon ... jäivät vaihtoehdot vain näennäisiksi.” *Aamulehti* 10.2.1978.

<sup>183</sup> *Václav Havel. Vastaanotto*. Suomen Kansallisteatteri. [Käsiohjelma.] 1978.

<sup>184</sup> Inkeri Lilius, ”Havelia Helsingissä. Juo kuin minä – sisusta kuin me.” *Turun sanomat* 11.2.1978.

<sup>185</sup> Leo Stålhammar, ”Satiiri elämisen ehdoista.” *Suomenmaa* 10.2.1978.

*Hufvudstadsbladetissa* esiin näytelmän ”pienten ihmisten” ja intelligentsijan välisen raja-aidan sekä kielen hallintaan liittyvän ylivallan ja päätyi absurdin teatterin ystävänä ilahtuneena toteamaan, että Havel seurasi Ionescon ja Pinterin jälkiä ja päivitti näiden kirjoitustavan 1970-luvulle sopivaksi.<sup>186</sup>

Suomalaiset lehdet liittivät Havelin näytelmän kirjailijan henkilöhistoriaan ja Tšekkoslovakian vaiheisiin, mutta samalla mitä ilmeisimmin näytelmän teemat pyrittiin nostamaan yleisemmälle tasolle. Paikallista tavoiteltiin vain yleisen ideologian kautta. Poliittiset maininnat jäivät viittauksiksi ja osin niitä löytyy vain pinnan alta. Jää epäselväksi, miksi kritikoiden asenteiden ääripää olivat etäällä toisistaan ja sovittleva välimaasto jäi tyhjäksi. *Demarin* kielteisen kritiikin rivien välistäkään ei löydy poliittista piilotekstiä, ja *Helsingin Sanomat* vetosi taidekäsitteisiin eikä näytelmän tematiikkaan. Positiivisista kritiikeistä ei voi ainakaan suoraan lukea yleisen Tšekkoslovakia-myötätunnon ylimääräistä vaikutusta. Huomi-onarvoista kuitenkin on vasemmiston vasemman laidan kritiikkien puuttuminen kokonaan. Vuonna 1978 Havel edusti paitsi uutta draamaa myös Tšekkoslovakian vastarinnan älymystöä, mistä *Vastanoton* tapaisen näytelmän sisältökin välttämättä muistutti.

Yleisö joka tapauksessa luki esityksiä omista lähtökohdistaan käsin ja konkreettinen politiikka mielessä. Neuvostoliiton naapurimaassa tunnettiin maan pyrkimykset ja vaikutus Tšekkoslovakiassa, ja Kansallisteatterin yleisö tuskin lukeutui 1970-luvun radikaaleimpaan siipeen, jolle Itä-Euroopan hallitusten arvostelu tuotti vaikeuksia. Toisaalta myös ’älymystön hämmennys’ sopi huonosti radikalisoituneen teatteriväen ajatteluun, missä epäkohtiin reagoitiin toiminnalla; taiteilijan edellytettiin valitsevan puolensa eli ’edistyksen’. Kiinnostus Brechtii kohtaan määritteli ’todellisen’ poliittisen teatterin muodon, eikä Havel vastannut tätä mallia. Vaikka Tšekkoslovakian miehitys oli sen tapahtuessa tuomittu yleisesti, vähemmistökommunistit olivat sen hyväksyneet ja heidän vaikutusvaltansa kulttuuriväen piirissä oli kuluneina vuosina kasvanut. Vaikka tilannetta ei edelleenkaan olisi hyväksytty, vastustamisen sijaan saattoi olla kiusaus vaieta tai suunnata kritiikki johonkin yleisempään kuten tapaan tulkita draama. Näytelmien esittäminen Kansallisteatterissa saattoi myös synnyttää vastareaktioita, joihin Tšekkoslovakian tilanteella ei juuri ollut osuutta: ajan poliittinen jakauma oli myös sukupolviero, ja nuoret kokivat Kansallisteatterin vanhojen linnakkeeksi johon suhtauduttiin kriittisesti. *Vastanottoa* esitettiin kolmen vuoden aikana 85 kertaa,<sup>187</sup> mikä oli tuona aikana paljon ja näytelmän omassa genressä erittäin paljon. Kritiikkien perusteella arvioiden menestyksen takana olivat ensisijaisesti onnistunut esitys ja tarina, mutta väistämättä kiinnostusta lisäsivät aito toisinajattelijoita kohtaan tunnettu solidaarisuus ja solidaarisuuteen sekoittuneena paikallinen oikeistolainen ideologia. Loppupäätelmäksi jää, että teatterillinen kritiikki ja katsojakokemus yleensäkin ovat yhteydessä yhteiskunnalliseen tilanteeseen eikä eri tekijöiden vaikutusta ole mahdollista täysin jäljittää.

Itselläni on henkilökohtainen muistikuva näytelmää koskevista keskusteluista. Esitys oli mielestäni kiinnostava. Muistan tuohtuneena valittaneeni, että lähiym-

<sup>186</sup> Greta Brotherus, ”Human, kvick Havel.” *Hufvudstadsbladet* 9.2.1978.

<sup>187</sup> Teatterin tietokanta Ilona: [www.teatterimuseo.fi/tietopalvelut/ilona-tietokanta](http://www.teatterimuseo.fi/tietopalvelut/ilona-tietokanta).



päristössäni monille esitys edusti nimenomaan kommunistista yhteiskuntaa eikä siinä ilmeisiä mutta yleistettävissä olevia asioita. Mielestäni tuttavienikin olisi pitänyt nähdä peili, kuva rajat ylittävistä inhimillisistä heikkouksista ja kenties ihan meistä itsestämme. Muistikuva omalta osaltaan selittää 1970-luvun suomalaisten ambivalenttia suhdetta Havelin tapaisiin kirjailijoihin ja osoittaa pinnanalaisten poliittisten tulkintojen kirjoa. Epäily sosialistista systeemiä kohtaan oli yleinen, mutta koska Neuvostoliiton valta sen vaikutuspiirin maissa nähtiin vahvana eikä ulospääsy ollut näköpiirissä, tuota epäluuloa ei haluttu ulottaa kulttuuriin eikä tulkita kaikkea poliittisen epäluulon kautta. Tätä 'liberaalia' näkemystä myös vahvisti 'oikeistolainen' tulkinta, joka puolestaan näki kaiken sosialismin läpi ja samalla unohti omaan ympäristöönsä mahdollisesti kohdistuvan kritiikin. Rautaesiripun takaisen kirjailijan korostuminen toisinajattelijana rakensi Suomessakin kuvaa Havelista tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottuna kirjailijana ja mahdollisesti rajoitti kiinnostusta myöhemmin, kuten Michelle Woodsin mukaan tapahtui Englannissa.<sup>188</sup>

## Toisinajattelijan teatteria

Tukholman Kaupunginteatterin vuonna 1983 järjestämä Havelin tuki-ilta "Utan tillstånd från Prag" – 'Ilman Prahan lupaa' – kuvaa hyvin ruotsalaisille ominaista suhdetta Haveliin ja hänen näytelmiinsä. Illan järjestäjiin kuuluivat muun muassa *Charta 77*-komitea, jonka rahastoa kartutettiin tapahtuman tuloilla, teatteriryhmä Fria Proteatern ja Penklubi. Ohjelmassa oli Havelin näytelmä *Felet (Chyba)* sekä Samuel Beckettin näytelmä *Katastrof (Chatastroph)*, jonka tämä oli omistanut vangitulle Havelille ja kirjoittanut tämän vapauttamisen edistämiseksi. Taiteilijat esittivät sirpaleohjelmaa, ja illan puheet käsittelivät valtaa ja sen väärinkäyttöä muistuttamalla siitä mitä Tšekkoslovakiassa tapahtui; "se ei ollut valoisa tilaisuus".<sup>189</sup> Solidaarisuus Tšekkoslovakian toisinajattelijoita kohtaan oli tuttua ruotsalaisissa teattereissa, sillä sama henki oli näkynyt jo pari vuotta aikaisemmassa Dramatenin ja Fria Proteaternin esityssarjassa.

Keväällä 1980 Dramaten esitti Havelin näytelmän *Protest* sekä Pavel Kohoutin näytelmän *Attest* ja Fria Proteatern Havelin näytelmät *Vernissage* ja *Audiens* eli Suomen Kansallisteatterissa nimellä *Vastaanotto* esitetyt näytelmät. Havelin *Protest* kuvaa vallanpitäjien päätöksiä kritisoiden kirjeen allekirjoittaneen Vane-kin keskustelua vallanpitäjiä myötäilevän Stanekin kanssa, ja esitys loisti kahden näyttelijän – Per Mattsonin ja Palle Granditskyn – taidon voimalla. Fria Proteatern oli saanut *Audiensin* vahvistukseksi Dramatenin Sven Lindbergin käymään yhdessä Stig Engströmin kanssa näytelmän yhteiskunnallista keskustelua oluttehtaassa ja luokkarajojen yli. *Vernissage* koettiin Havelin kolmesta näytelmästä heikoimmaksi.<sup>190</sup>

<sup>188</sup> Woods, X.

<sup>189</sup> Ulla-Britt Edberg, " 'Utan tillstånd från Prag'. Dystert – naturligt." *Svenska dagbladet* 30.11.1983.

<sup>190</sup> Åke Janzon, "Havel och Kohout i Målarsalen: två härliga enaktare." *Svenska Dagbladet* 15.3.1980.

Esitysten käsiohjelma<sup>191</sup> jo osoittaa, että kyseessä oli avoimen poliittinen kannanotto teatteritaiteen keinoin. Kun Suomen Kansallisteatterin käsiohjelmassa siteerattiin Havelin ajatusta siitä, kuinka ihminen menettää manipuloituna kokemuksen omasta todellisuudestaan ja vieraantuu itsestään, ruotsalaisen käsiohjelman sisältö oli paljon laajempi ja konkreettisen poliittinen. Se oli laaja tietopaketti ja henki solidaarisuutta vangittua kirjailijaa kohtaan. Teksti kertoi *Charta 77*-rahastosta ja *Charta 77*-komitean toiminnasta sekä aiheeseen liittyvästä näytelmästä ja kirjaopöydästä. Havelin ilmaisema toivomus näytelmien paikallisesta ajan-kohtaisuudesta julkaistiin tekstissä, mutta ilmeisempää näytelmien valinnassa oli tärkeiden arvojen puolustaminen. Tšekkoslovakian vaiheita esiteltiin kuvakertomuksena, ja maasta paenneet tai pois pakotetut emigrantit analysoivat maan poliittista tilannetta. Esitykset koettiin sekä esitystapahtumana että solidaarisuuden osoituksena, mitä Kohoutin läsnäolo vielä korosti.

Lehdistövastaanotto vahvisti käsiohjelman antamaa kuvaa. Huolimatta näytelmien tyylilajin erilaisuudesta Dramatenin kokonaisuus koettiin erinomaiseksi; Svenska Dagbladetin Åke Janzonin mukaan näytelmät olivat ”ihania” ja esitys kauden hienoin.<sup>192</sup> Näytelmiä ei tarkasteltu kirjailijoiden tuotannon osana vaan niitä arvioitiin yhteiskunnallisen ilmapiirin ilmentäjinä. Niitä kiitettiin myös teatterina, mutta vain lyhyesti. Havelin näytelmien esittäminen ja hänen kirjoitustensa julkaiseminen koettiin velvollisuudeksi; inhimillisiä oikeuksia tuli puolustaa. Näytelmät kuvasivat kritiikkien mukaan elämää ”vallan ja mielivallan välissä”. Myös kommunistinen lehti *Gnistan* tuki Havelia ja kiitti Fria Proteaternin esitysten kriittistä sanomaa; kritiikki ei käsitellyt Dramatenin osuutta. Lehden mukaan näytelmät olivat solidaarisuuden osoitus Tšekkoslovakian taistelevaa kulttuuria kohtaan ja Vanek kritisoi vaikenijoita ja poliittiseen painostukseen alistujia.<sup>193</sup> Vain suomenruotsalainen *Hufvudstadsbladetin* kritikko liitti näytelmät Havelin aikaisempaan tuotantoon: kyseessä oli aikaisemman absurdin allegorian sijaan todellisuutta kartoittava dokumentti.<sup>194</sup> Solidaarisuuden ilmaisujen ulkopuolella näytelmien sisällön ja sanoman yhteydet ruotsalaiseen yhteiskuntaan jäivät satunnaisiksi tai välittyivät puutteellisesti.<sup>195</sup>

Ruotsissa yleisö ja teatteri jakoivat poliittisen asenteen. Havelin lyhyitä näytelmiä esitettiin yksin ja erilaisina yhdistelminä Tukholman lisäksi myös useissa muissa ruotsalaisissa kaupunginteattereissa, usein Suomen Kansallisteatterin *Vastaanoton* mukaisena parina. Muutaman vuoden aikana Havel oli läsnä kaikkialla ja usein liitettynä keskusteluun Tšekkoslovakian tilanteesta. Tukholman ulkopuolella esteettinen ja poliittinen näkökulma olivat kuitenkin tasa-arvoisempia ja näytelmien arvio sai suhteessa poliittiseen agendaan enemmän tilaa. *Protest* esitettiin Kohoutin näytelmän kanssa myös Norjassa ja Islannissa. Norjalaisetkin painottivat kirjailijan poliittista asemaa, ja sielläkin Tšekkoslovakiasta paenneet tai maansa jättämään pakotetut taiteilijat, erityisesti Pavel Kohout, lisäsivät ta-

<sup>191</sup> Käsiohjelman ja kritiikkien yleiset tiedot: Kungliga Dramatiska Teaternin arkisto.

<sup>192</sup> Åke Janzon, ”Havel och Kohout i Målarsalen: två härliga enaktere.” *Svenska Dagbladet* 15.3.1980.

<sup>193</sup> Taisto Hempälä, ”Ett slag för förtryckt kultur.” *Gnistan* 12.80.

<sup>194</sup> Greta Brotherus, ”Teater i Stockholm: Att vara dissident.” *Hufvudstadsbladet* 9.4.1980.

<sup>195</sup> Esim. Lars Linder, ”Skakande inblickar i förtryck.” *Expressen* 26.3.1980.

pahtumien poliittista merkitystä. Tähän vaikutti myös esitysten tematiikka, intellektuellien hämmennys ja ongelmallinen asema, jotka liitettiin oman maan sijasta Tšekkoslovakian tilanteeseen.<sup>196</sup> Yleisö kohtasi omassa ympäristössään maanpaossa eläviä intellektuelleja ja kohdensi täyden huomionsa heihin. Islannissa yleisö jopa odotti Havelin ja Kohoutin näytelmiltä tulkitsijoita vahvempaa poliittista sanomaa.<sup>197</sup> Poliitiikalla oli sen sijaan hyvin vähän sijaa tanskalaisessa teatterissa.

Ruotsissa solidaarisuus kirjailijaa kohtaan oli voimakasta ja varjosti sinänsä kiitaviä esteettisiä arvioita. Tämä oli sopusoinnussa Ruotsin virallisen pakolaispolitiikan kanssa, ja sitä vahvisti emigranttien läsnäolo. Esityksiä ei silti hyödynnetty paikallisten tavoitteiden vuoksi, vaan huomion kohteena olivat Tšekkoslovakian sensuurista kärsivät taiteilijat. On kuitenkin huomattava, että Fria Proteaternia lukuun ottamatta teatteriryhmät eivät Ruotsissakaan kiinnostuneet Havelista. Hänen näytelmänsä olivat valtavirran teatteria ja – toisin kuin Suomessa – tukivat maan ulkopoliittikkaa. Vertailuna on myös kiinnostavaa, että Pavel Kohoutin haastattelussa *Teatteri*-lehdessä Suomessa vuonna 1978 keskityttiin täysin teatteriin; kirjailijan asemaan Tšekkoslovakiassa ei viitattu lainkaan.<sup>198</sup> Maanpakolaisvuodet olivat vasta alkamassa, mutta *Charta 77* oli jo julkaistu.

## Kirjailija, toisinajattelijana, presidentti

Havelin asema muuttui radikaalisti 1980-luvun lopulla ja seuraavan vuosikymmenen alussa, kun Tšekkoslovakian poliittinen järjestelmä vaihtui ja Havelista tuli presidentti. Havel oli Neuvostoliiton vaikutuspiiristä nousseiden maiden johtajien joukossa erikoistapaus: ei vain poliitikko, vaan myös tunnettu kulttuuripersoona. Hänen maineensa kirjailijana antoi presidenttiyteen intellektuellin leiman, ja vuodet toisinajattelijana mahdollistivat sijoittamisen poliittiseen oikeistoon Havelin todellisista mielipiteistä riippumatta. Tämä heijastui näytelmien asemaan. Michelle Woodsin mukaan Lännessä oli luettu Havelin näytelmiä omien ideologisten ja taloudellisten tarpeiden näkökulmasta ja käännöksiä kieltä oli sovitettu vastaamaan näitä tavoitteita. Jos hänen näytelmiään olisi luettu toisin, ne eivät ehkä olisi unohtuneet menneen politiikan edustajina, kuten paljolti tapahtui.<sup>199</sup>

Myös Pohjoismaissa Havelin julkista kuvaa leimasi hänen asemansa taiteilijana ja presidenttinä ja poliittinen kiinnostus saattoi vaikeuttaa näytelmien tarkastelua merkityksiltään avoimina. 1990-luvun taitteen käänneetkään eivät nostaneet Havelin näytelmiä ohjelmistoihin samalla tavalla kuin kymmenen vuotta aikaisemmin. Uusia ensi-iltoja oli vähän, ja aikaisempia näytelmiä esitettiin harvoin. Pohjoismaat eivät silti kiinnostuneet rinnastamaan Havelia oman maansa politiikan hyödyntämiseksi ”läntisen vapauden” symbolina, kuten Janelle Reineltin mukaan tapahtui Yhdysvalloissa. Poliittinen kenttä oli moniarvoisempi.

1990-luvun alussa Suomen harvojen esitysten yhteydessä Havelin näytelmät liitettiin edelleen eurooppalaiseen uuden draaman genreen ja poliittinen asen-

<sup>196</sup> Esim. Odd-Stein Andessen, ”Tolv år efter Tøbrudet.” *Aftenposten* 8.10.1980.

<sup>197</sup> Magnús Þór Þorbergsson, sähköpostiviesti 1.9.2014.

<sup>198</sup> Pekka Kyrö, ”Taide ei kilpaile informaation kanssa.” *Teatteri* 1978:11–12, 20–21.

<sup>199</sup> Woods, XIII.

ne rajoittui kirjailijan henkilöhistoriaan. Kalevi Kalemaa totesi Tampereen Teatterin näytelmän *Kaksi kertaa Havel* (*Suojelusenkelin ja Vastalause; Andel strázý ja Spiklenci*) yhteydessä, että ”Presidentiksi kelpaavia istuu vähän jokaisen pirtin penkillä, mutta hyviä näytelmäkirjailijoita saa sen sijaan hakea, ja Václav Havel on hyvä draamatikko”.<sup>200</sup> Tampereella esitetyt näytelmät oli kirjoitettu 1960- ja 1970-luvulla eikä tulkinnan ydin ollut muuttunut, mutta Haveliin suhtauduttiin myös uudella tavalla. Jukka Kajavan mukaan menneillä vuosikymmenillä oli seurattu tarkkaan Suomen virallista linjaa ja Havelin näytelmiä oli esitetty ”niin vähän kuin kehdattiin”.<sup>201</sup> Kajava itse oli tuominnut vuonna 1978 *Vastaanoton* yksiselitteisesti huonoksi näytelmäksi.

Osa Islannin teattereiden Havelia kohtaan 1990-luvun taitteessa osoittamasta kiinnostuksesta liittyi tuttuun presidentin ja teatterin yhdistelmään: näytelmän *Endursbygging* (*Asanace*) ensi-illassa vierailleen Havelin rinnalla kuvattiin maan omaa teatterinjohtaja-presidenttiä Vigdis Finnbogadóttiria. Vastaanotossa painotettiin politiikan sijaan pienen maan kulttuurista tahtoa ja teatterin merkitystä taidemuotona. Näytelmän yhteydessä viitattiin kommunismin sijaan Havelin seurueeseen kuuluneen Václav Klausin kiinnostukseen markkinakapitalismia kohtaan, ja vasemmistolehdet näkivät Havelin itse jonkinlaisen demokraattisen sosialismin kannattajana. Hänen taiteilijuuttansa vahvisti esitystavan korostaminen, sillä erityinen huomio kiinnittyi näytelmän ohjaaja Brynja Benediktsdóttirin, joka ohjasi myös Havelin näytelmän *Largo Desolato* vuonna 1996.<sup>202</sup> Kukin saattoi valita omanlaisensa kuvan Havelista. Tanskassa Havelin näytelmiä ryhdyttiin esittämään poliittisten jännitteiden lauettua: vuoden 1988 jälkeen esitetyt näytelmät sijoitettiin poliittisen näytelmän lajiin, mutta niiden kohteena haluttiin nähdä mikä tahansa maa ja politiikkaakin tarkasteltiin teatterillisissa kehyksissä.<sup>203</sup>

Pinnanalainen poliittinen leima katosi Havelin näytelmien tulkinnoista Pohjoismaissa 1990-luvun aikana. Ruotsalaisten teattereiden näytelmän *Audiens* esitykset 2010-luvulla osoittavat, etteivät vanhatkaan näytelmät välttämättä menettäneet voimaansa poliittisissa käänteissä. Esitystyylillä on muuttunut: siinä korostuvat uudella tavalla visuaalisuus ja näyttelijöiden fyysinen tylytely, joka näkyy myös esityskuissa.<sup>204</sup> Tämä tukee Suomen Kansallisteatterin oikeutusta tulkita vuonna 1978 näytelmää *Vastaanotto* ajan poliittisesta tilanteesta irrallaan: tekstiin sisältyy monenlaisten valintojen mahdollisuus.

Nykypäivän näkökulmasta tarkasteltuna suomalaisen teatterin 1960-luku ja 1970-luku välittyvät aikana, jolloin poliittinenkin asenne Havelin yhteiskuntakriittisiä näytelmiä kohtaan pysyi useimmin teatterillisten ilmaisujen piirissä tavoittelematta konkreettista poliittista kannanottoa. Ensimmäisen näytelmän kohdalla asennetta vahvisti nuori Havel, jonka usko maansa kulttuuriväen vapauteen hyväksyttiin epäilyittä ja kenties tarkoitettua laajempaan. 1970-luvun lopulla kukaan ei voinut olla tietämätön Tšekkoslovakian lähihistoriasta ja kirjailijan vaiheetkin

<sup>200</sup> Kalevi Kalemaa, ”Liian hyvä Havel presidentiksi.” *Keskisuomalainen* 13.4.1991.

<sup>201</sup> Jukka Kajava, ”Presidentin näytelmiä Kahvila-teatterissa.” *Helsingin Sanomat* 24.3.1991.

<sup>202</sup> Magnús Þór Þorbergsson, sähköpostiviesti 1.9.2014.

<sup>203</sup> Ks. Ebbe Grunwald, ”Magten er utroverdig.” *DFA* 11.9.1989; Michael Bonnesen, ”Tjekket sjov af Havel og Pavel Kohout på Svalegangen.”; Britta Timm Knudsen, ”Efter Godot.” 21.1.1992.

<sup>204</sup> Ks. [www.kulturhusetstadsteatern.se/Press/Pressmeddelanden](http://www.kulturhusetstadsteatern.se/Press/Pressmeddelanden). 15.6.2015.

tunnettiin. Kriitikot eivät olleet täysin puolueettomia ja heihin vaikuttivat tiedostamattomakin ideologiset asenteet, mutta sekä myönteiset että kielteiset reaktiot voidaan tulkita monella tavalla. Tämä koskee jopa äärivasemmiston kritiikkien puuttumista: kyse saattoi olla haluttomuudesta Tšekkoslovakian arvostelemiseen tukemalla sen linjaa kritisovaa kirjailijaa, haluttomuudesta tarjota julkisuutta tšekkoslovakialaiselle toisinajattelijalle tai kriitikon tarpeesta varmistaa, ettei hän joutu kirjoittamaan kantansa vastaisesti kriittistä arviota.

Suomalaisen vastaanoton vuonna 1978 saattaa uudelleen valoon vertailu muiden Pohjoismaiden ja erityisesti Ruotsin teattereihin. Suomessa esityksiin ei liittynyt solidaarisuuden osoituksia kuten Ruotsissa vuonna 1980. Ruotsissakin esityksiä kiitettiin, mutta esteettisiin seikkoihin paneuduttiin vain lyhyesti. Vastaaanotto Suomessa näyttää sisältäneen lausumatta jääneitä asenteita ja ajalle ominaiseen tapaan varovaisuutta kommunististen maiden hallitusten avoimeen arvosteluun. Teatterin oma näkökulma ei täysin vastannut sitä, mitä positiivisimmat ja negatiivisimmat kriitikot ainakin rivien välissä kirjoittivat. Savolan Kansallisteatteri suosi kantaesityksiä ja vähän tunnettujen kirjailijoiden näytelmiä; poliittiset viitteet löydettiin esityksen sijasta sen konteksteista. Silti on myös muistettava, ettei Ruotsissa esitetty ja *Charta 77*-julistukseen helposti liitettävä *Protest* ollut vielä saatavissa Kansallisteatteriin keväällä 1978. Tieto Havelin asemasta tarkentui 1970-luvun viimeisinä vuosina Kansallisteatterin esityksen jälkeen.

Pohjoismaiden asenteet Havelin näytelmiä kohtaan muistuttivat kuitenkin toisiaan yhdellä alueella, jonka voi tulkita kertovan 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun sukupolviliikkeeseen liittyvästä teatteriväen politisoitumisesta. Tšekkoslovakian älymystön ongelmat tai Itä-Euroopan kansantasavaltojen politiikan kritiikki eivät kiinnostaneet nuorta teatteriväkeä päätellen siitä, ettei Havelin näytelmiä esitetty pienissä teatteriryhmissä. Kansallisteatterit ja kaupunginteatterit eivät aina edustaneet oikeistolaisia näkemyksiä, mutta niissä poliittisten näkemysten kirjo oli ryhmiä laajempi ja yleisön näkökulmat vaihtelevampia kuin usein vasemmalle painottuvissa ryhmissä. Tässä suhteessa Suomen asenne ei eronnut Ruotsista ja Norjasta.

Kaikissa Pohjoismaissa jäi toteutumatta Havelin toive siitä, että hänen näytelmiensä koettaisiin heijastavan esitysympäristöä. Hänen yhteiskunnallinen asemaointinsa ja sen merkitys esitykseen poliittisessa ilmastossa kuitenkin vaihteli suuresti ja paikallisuus ilmeni esitysten tavassa nähdä tai olla näkemättä näytelmissä kirjailijan oma ympäristö. Havel sai kaikissa tapauksissa näytelmien esittäjiä enemmän huomiota osakseen; hänen nimensä hallitsi kritiikkejä esiintyjiä näkävämmin silloinkin kun esityksiä arvioitiin esteettisin kriteerein. Harva esikoiskirjailija nostetaan lähes välittömästi draaman kaanoniin, kuten tapahtui Havelille johtuen Esslinin teoksen *The Theatre of the Absurd* nopeasti saamasta asemasta ja maininnasta siinä. Kun teoksessa Itä-Euroopan draama kokonaisuudessaan sai vallanpitäjiä kriittisesti tarkastelevan leiman, Havelin asema toisinajattelijana ja vallanpitäjien vainoamana pikemminkin täydensi tuota kuvaa kuin muutti sitä. Draaman muotoa ja estetiikkaa korostanut teos oli siis omalta osaltaan sijoittamassa Havelia paitsi tiettyyn genreen myös yhteiskunnallisen järjestelmän historialliseen vaiheeseen. Se myös osoittaa, miten Havelin näytelmät maan rajat ylitet-

tyään tulkittiin ja miten niiden kansalliset piirteet määriteltiin maan ulkopuolella; Havelin näytelmiä oli vaikea irrottaa kirjoittajansa henkilöhistoriasta ja kansallisesta asemasta. Havel oli paljolti oman historiakuvansa vanki.

## Lähteet ja kirjallisuus .....

Haastattelut, haastattelija Pirkko Koski:

Kai Savola 27.2.2014.

Pekka Autiovuori 29.4.2014.

### Arkistot:

Kungliga Dramatiska Teatern, Arkiv. Tukholma.

Nationaltheatret. Oslo.

Suomen Kansallisteatterin arkisto.

Tampereen Työväen Teatterin arkisto.

Teatterimuseon arkisto.

Sanomalehtiutiset ja -kritiikit sekä sähköpostitiedostot on mainittu viitteissä.

### Kirjallisuus:

Esslin, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. Revised and enlarged edition. London: Penguin Books in association with Eyre & Spottiswoode.

*Havel, Václav. Puutarhajuha* 1966. TTT Kellariteatteri [Käsiohjelma.]

*Havel, Václav. Vastaanotto*. 1978. Suomen Kansallisteatteri. [Käsiohjelma.]

Kyrö, Pekka. 1978. "Taide ei kilpaile informaation kanssa." *Teatteri* 1978:11–12, 20–21.

Landefort, Lisbeth. 2004. *Älä osoita sateenkaarta. Kohtauksia elämästäni*. Toim. Barbro Holmberg. Tammi, Helsinki.

Lehtinen, Saini 2006. *Muistijalkia. TTT-Kellariteatteri 1965–2005*. Tampere: Tampereen Työväen Teatteri.

Reinelt, Janelle. 2010. "Kansakunta kansojen näyttämöllä." Teoksessa Koski, Pirkko.

(toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2.p. (Engl.: Reinelt Janelle 1999.

"Staging the Nation on Nation Stages." Teoksessa Kobialka, Michael. Ed. *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 125–153.) Helsinki: Like 221–254.

States, Bert O. 2010. "Näyttelijän läsnäolo. Kolme fenomenologista moodia." Teoksessa Koski, Pirkko. (toim.) 2010. *Teatteriesityksen tutkiminen*. 2.p. (Engl.: States, Bert O.

1995. "The Actor's Presence. Three phenomenal modes." Teoksessa Zarrilli, Phillip B. Ed. *Acting (Re)considered. Theories and practices*. Routledge, London & New York, 22–42.) Helsinki: Like, 87–117.

Woods, Michelle. 2012. *Censoring Translation. Censorship, Theatre, and the Politics of Translation*. London & New York: Continuum.

# Liite: Vaclav Havelin näytelmien esitykset Pohjoismaissa

## Islanti

*Mótmaeli (Protest)* ja Pavel Kohoutin *Haustid / Prag (Testimonial)*: The National Theatre 1981

*Endursbygging (Asanace)*: The National Theatre 1990

*Largo Desolato*: Reyjavik stadsteater?? 1996

## Norja

*Sirkulæret (Vyrozumění)*: Nationaltheatret, Oslo 1969; Den Nationale scene i Bergen 1968

*Vernissage & Audiens (Vernisáž ja Audience)*: Stadsteater Trondheim 1980

*Protest* ja Pavel Kohoutin *Attest*: Nationaltheatret Oslo 1980

*Largo Desolato*: Nationaltheatret Oslo 1985; Trondelag Theater Trondheim 1985

*Sanering (Asanace)*: Nationaltheatret Oslo 1989/1990

*Fristelse (Pokoušení)*: Norske Theatret Oslo 1990

## Ruotsi

*Trädgårdsfesten (Zahradní slavnost)*: Stockholms stadsteater 1966

*Ut med språket*: Stadsteatern Norrköping-Linköping 5.12.1970.

*Sirkulär (Vyrozumění)*: Svenska Riksteatern 1968; Stockholms LT 1988

*Vernissage & Audiens (Vernisáž ja Audience)*: Stadsteatern Helsingborg 1978;

Stadsteatern Göteborg 1978; Stadsteatern Uppsala-Gävle 1980-1982

*Protest*: Malmö stadsteater 1980

*Audiens (Audience)*: Motala 1983; Stadsteatern Stockholm 2010; Folkteatern Göteborg 2010; Dalateatern Falun 2011

*Vernissage (Vernisáž)*: Kvartersteatern 1995; Teater Ekene, Teater Scenario, Teater Strax & Teater Exil Ensemblen 1999

*Fyra tjeckoslovakiske enakter (Vernisáž ja Audience ja Protest ja Pavel Kohoutin Attest)*:

Den Kungliga dramatiska teatern Dramaten ja Fria Proteatern (Scalassa) 1980

*Felet (Chyba)* ja Samuel Beckettin *Katastrof*: Stockholms stadsteater 1983; Kungliga Dramatiska teater 1990

*Largo Desolato*: Lund 1990; Calle Flygares teaterskola 1994

*Sanering (Asanace)*: Stockholms stadsteater 1990

*Avgång (Odcházení)*: Stockholms stadsteater 1.4.–20.6.2010

## Suomi

*Puutarhajuhla (Zahradní slavnost)*: Tampereen Työväen Teatteri 1966; Kouvolan teatteri 1966, 1967.

*Professori sokkeloissa (Zitizená možnost soustředění)*: Tampereen Teatteri 1968; Rovaniemen teatteri 1969



*Tiedotus (Vyrozumèni)*: Hämeenlinnan Kaupunginteatteri 1982

*Vastaanotto (Vernisáž ja Audience)*: Suomen Kansallisteatteri 1978

*Kaksi kertaa Havel (Andel strážý ja Spiklenci)*: Tampereen Teatteri 1991

## *Tanska*

*Cirkulæret (Vyrozumeni;)*: TV-teatret 1968

*Fernisering og Audiens (Vernisáž a Audience;)*: Radioteatret 1979; Det Ny Teater 1988.

*Audiens (Audience;)*:TV-teatret 1980.

*Vanek (näytelmät Audience sekä Pavel Kohoutin Attest ja Safari)*: Svalegangen (Århus)1989

*Protesten (Protest;)*: TV-teatret 1982.

*Tristelse (Pokušeni;)*: Århus teater 1988

*Sanering (Asanace;)* : Århus Teater 1992

*Afsked (Odcházení;)*: Odense Teater 2010